

Meyer, Andrea; Savoy, Bénédicte

Wie national sind Nationalgalerien?

Einige Überlegungen zum weltweiten Museumsboom seit 1800

Chapter in book | Published version

This version is available at <https://doi.org/10.14279/depositonce-7133>



Meyer, A.; Savoy, B. (2013). Wie national sind Nationalgalerien? - Einige Überlegungen zum weltweiten Museumsboom seit 1800. In: Die Gründung der Nationalgalerie in Berlin. Der Stifter Wagener und seine Bilder (pp 221-235). Köln/Weimar/Wien: Böhlau.

Terms of Use

Copyright applies. A non-exclusive, non-transferable and limited right to use is granted. This document is intended solely for personal, non-commercial use.

WIE NATIONAL SIND NATIONALGALERIEN ?

EINIGE ÜBERLEGUNGEN ZUM WELTWEITEN MUSEUMSBOOM SEIT 1800

Herbst 1906, Meyers Konversations-Lexikon, das große „Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens“, erscheint in einer sechsten, verbesserten Auflage in Leipzig und Berlin. Zwischen „Nationalfreiwillige“ und „Nationalgarde“ taucht in dieser Auflage zum ersten Mal der Begriff „Nationalgalerie“ auf. Was im kollektiven Bewusstsein der Deutschen um 1900 ist wohl eine Nationalgalerie? Wir lesen (Abb. 102):

„Nationalgalerie (Nationalmuseum), in der eigentlichen Bedeutung Bezeichnung für eine der Nation gehörige Sammlung von Kunstwerken, so für die *Musées nationaux* du Louvre, als die königlichen Sammlungen in den Besitz des Staates übergegangen waren (ähnlich die National Gallery in London, das Nationalmuseum in Stockholm u.a.), dann auch für eine ausschließlich oder vorwiegend einheimischen Kunstwerken gewidmete Sammlung (N[ationalgalerie] in Berlin).“¹

Und einige Seiten weiter unter dem Lemma „Nationalmuseum“: „siehe Germanisches Nationalmuseum“.² Aus der Retrospektive fasst sich der Museumshistoriker verwundert an den Kopf: Nationalgalerien gleichen Nationalmuseen? Es soll eine „eigentliche Bedeutung“ des Wortes und dementsprechend auch eine uneigentliche, implizite, neue geben? Was verbindet den Pariser Louvre, die Londoner National Gallery und das Stockholmer Nationalmuseum, die hier als „eigentliche“ Beispiele für Nationalgalerien angeführt werden? Und wie steht das „Germanische Nationalmuseum“ im Verhältnis dazu? Ja was überhaupt steckt hinter der definitorischen Unschärfe einer „ausschließlich oder vorwiegend einheimischen Kunstwerken gewidmete Sammlung“? Was für ein Salat ... Und was für eine wunderbare Einladung, das begriffliche Knäuel zu entwirren, damit vielleicht am Ende eine Antwort auf die scheinbar banale Frage gefunden wird: Wie national sind Nationalgalerien im 19. Jahrhundert?³

WAS EIGENTLICH SIND NATIONALGALERIEN ?

Meyers Artikel ist aus vielen Gründen bemerkenswert. Erstens, weil er von einem Bedarf an lexikographischer Fixierung für eine Museumsgattung zeugt, die um 1900 zwar überall in den Metropolen der Welt und im kollektiven Bewusstsein fest installiert war,

Nationalfreiwillige, i. Freiwillige, S. 80.

Nationalgalerie (Nationalmuseum), in der eigentlichen Bedeutung Bezeichnung für eine der Nation gehörige Sammlung von Kunstwerken, so für die Musées nationaux du Louvre, als die königlichen Sammlungen in der Besitz des Staates übergegangen waren (ähnlich die National Gallery in London, das Nationalmuseum in Stockholm u. a.), dann auch für eine ausschließlich oder vorwiegend einheimischen Kunstwerken gewidmete Sammlung (N. in Berlin).

Nationalgarde, eine Art französischer Volksbe-

102

Eintrag in Meyers Konversationslexikon, 6. Aufl., 1906, Bd. 14, S. 444

als Wort aber noch keinen Platz in Lexika und Wörterbüchern hatte. Neben erwarteter Komposita wie „Nationaltheater“, „Nationaltracht“ oder „Nationalgefühl“ nennt Grimms Wörterbuch zum Beispiel (Bd. 13 von 1883) auch den „Nationalfehler“ und die „Nationalallaune“ – von „Nationalmuseen“ und „Nationalgalerien“ keine Spur. Gleichzeitig zeugt Meyers Eintrag aber auch von der Schwierigkeit dieser offenbar notwendig gewordenen lexikographischen Fixierung: die Unsicherheit des Verfassers („in der eigentlichen Bedeutung“; „ausschließlich oder vorwiegend“) ist hier spürbar, der mitten im größten Museumsgründungsboom der Geschichte steckt und noch keinen typologischen Abstand zu seinem Gegenstand gewonnen zu haben scheint. Mit seiner Unsicherheit allerdings macht er wiederum etwas sichtbar, das sich sonst nicht so einfach schwarz auf weiß fassen lässt: das Konstruierte, Unnatürliche, Gewollte am Begriff des „Nationalmuseums“ bzw. der „Nationalgalerie“.

Als Paradebeispiel für eine „eigentliche“ Nationalgalerie führt Meyers überforderter Redakteur also den Louvre an. Dass das Pariser Museum in seiner damals (1906) knapp hundertjährigen Geschichte erst seit Kurzem wieder das Adjektiv „national“ in seinem Namen trug, scheint ihn dabei nicht zu stören. Zwar hieß das Pariser Museum 1906 tatsächlich „Musée national du Louvre“. Aber das war nur einer unter seinen vielen Namen seit der Gründung. Geboren 1793 als „Musée des Arts“,⁴ wurde es schon 1797 in „Musée central des arts“, 1804 in „Musée Napoléon“ und nach 1814/15 in „Musée royal“ umgetauft. Erst zwischen 1848 und 1851 wurde der Louvre für die drei Jahre währende II. Republik zum „Musée national“. Er hieß im Second Empire anschließend „Musée impérial“ und erst ab 1871, mit der III. Republik, endlich wieder „Musée national“.⁵ Mit anderen Worten: nicht der Übergang des königlichen Kunstbesitzes in den Besitz des Staates war für die Bezeichnung „national“ eigentlich ausschlaggebend, wie Meyer es nahelegt, sondern die jeweilige Regierungsform, die in Frankreich waltete. „National“ war das republikanische Etikett, nicht der Hinweis auf eine besondere Eigentumsform. Dasselbe gilt auch für das Pariser Pendant zur Berliner Nationalgalerie im 19. Jahrhundert, das Musée du Luxembourg für zeitgenössische französische Kunst, das bisweilen auch „royal“ hieß (Abb. 103).

Eintrittskarte für die „Musées royaux du Louvre et du Luxembourg“ des Malers M. Hess Marcel vom 27. Mai 1822

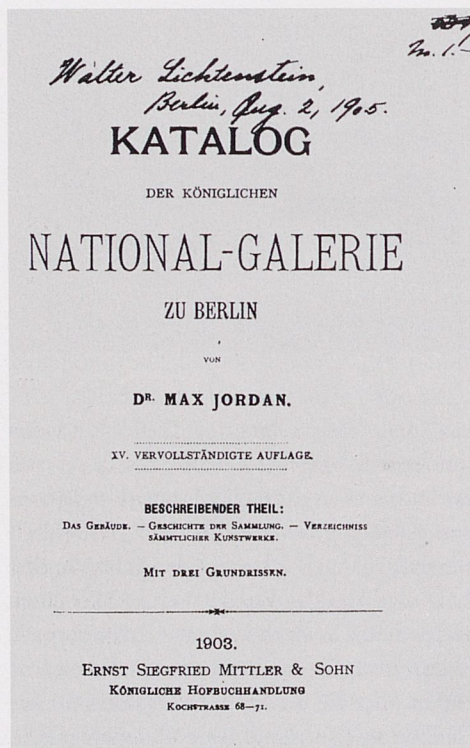


Vor diesem Hintergrund kann man sich fragen, inwiefern die National Gallery in London (gegründet 1824) „nationaler“ war als das British Museum (gegründet 1753), das nicht explizit „national“ hieß. Und warum war das bis 1870 „königlich“ genannte Museo del Prado in Madrid weniger „national“ als sein 1838 gegründetes Pendant, das Museo Nacional nahe der Plaza Mayor (1872 im Prado aufgegangen)? Umgekehrt galten in den Augen des Auslands viele Museen in Deutschland – die Alte Pinakothek in München, die Gemäldegalerie in Dresden und das Alte Museum in Berlin etwa – als „national“, auch wenn ihr Name es nicht andeutete und sie in königlichem Besitz waren. So hieß es beispielsweise bereits sehr früh im 19. Jahrhundert über die Situation in Dresden, als der Direktor des Musée Napoléon mit dem Gedanken spielte, die dortige Gemäldegalerie zugunsten der Pariser Institution einpacken zu lassen:

„Wenn Eure Majestät in Dresden einige Gemälde abhängen lassen sollten, würden Sie sich mehr erlauben, als der König von Sachsen selbst. Denn er sieht sich nicht befugt, auch nur ein einziges Gemälde in seinem Palast zu platzieren. Er respektiert die Galerie als ein nationales Eigentum.“⁶

Das soll Ende 1806 Minister Talleyrand Napoléon erklärt haben, um Dominique-Vivant Denons Gelüste zu bremsen (erfolgreich!). Die Galerie des Königs von Sachsen als nationales Eigentum: die Übertragung französischer Selbstverständlichkeiten und Rhetorik auf die deutsche Situation scheint zu bestätigen, wie unzureichend eine Definition doch ist, die wie die oben angeführte „Nationalgalerien“ bzw. „-museen“ als juristische Kategorien bezeichnet.

Noch deutlicher wird das Problem, wenn man den zweiten Teil von Meyers Definition ernst nimmt und sich die Denomination der Berliner Nationalgalerie anschaut. Um 1900 heißt sie bekanntlich „Königliche“ Nationalgalerie (Abb. 104). Spätestens hier gerät der ohnehin unsichere Lexikograph ins Wanken ... Folgt man seiner Definition, so müssen sich „Nationalgalerien“ bzw. „Nationalmuseen“, wenn sie denn so heißen aber kein



104

Katalog der „Königlichen National-Galerie“ zu
Berlin von 1903

(ver-)staatlich(t)es Eigentum sind, über ihren Inhalt definieren lassen. Dementsprechend müsste jede nicht staatliche Nationalgalerie, jedes königliche Nationalmuseum „nationale“ Gegenstände zeigen. Dass dies um 1900 nicht immer (ja nur selten) der Fall war, wissen Verfasser und Leser ganz genau. Deshalb wird zwar die Berliner Nationalgalerie als einziges Beispiel für die „nicht eigentliche“ Bedeutung des Wortes Nationalgalerie angeführt. Aber aus genau diesem Beispiel heraus erwächst die Notwendigkeit, die Definition präventiv zu verunklären: Einheimische Kunst: ja (Abb. 105), ausschließlich aber nicht. In diesen Jahren heißt es dementsprechend unter der zugegebenermaßen provokativen Feder eines reisenden Franzosen: „In der Nationalgalerie befindet sich die von Herrn Tschudi ausgesuchte Sammlung französischer Impressionisten, daneben noch ein Haufen deutscher Werke [...]“.⁴⁷ Gerade aus der Perspektive des Auslandes zeichnete sich die Nationalgalerie – die seit ihrer Eröffnung 1876 bekanntlich trotz ihrer Giebelinschrift nie „ausschließlich“ der deutschen Kunst gewidmet war – durch die internationale Ausrichtung aus.



105 Inschrift über dem Eingang der Berliner Nationalgalerie. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Alexander Meins.

Eine im Jahr 1903 im Umlauf befindliche Postkarte macht vielleicht besser als jede lange Rede deutlich, wie sich im ausgehenden 19. Jahrhundert verschiedene Wirklichkeitsebenen des Museums trafen (Abb. 106): einerseits eine *rhetorische*, von lautem nationalem Museumspathos beladene, in Inschriften, politischen Reden, Postkarten etc. fixierte Ebene. Andererseits die leise Ebene der Museums*praxis*, die um 1900 dazu führen konnte, dass zum Beispiel die Berliner Nationalgalerie zum „französischsten“ aller Museen Europas werden konnte: „Ich glaube nicht, dass es zurzeit ein anderes Museum in Europa gibt, das eine solche Auswahl an französischer Malerei präsentiert“ schrieb der Franzose Louis Réau voller Neid 1907.⁸

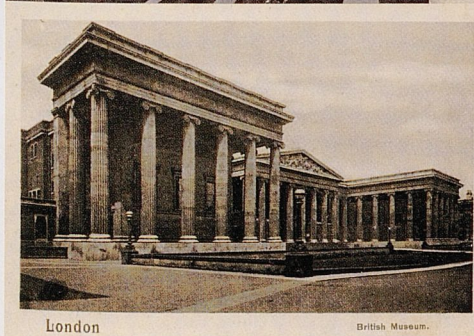
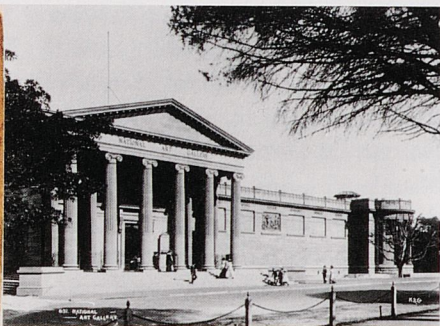
Wollte man die Kritik an Meyers Lexikonartikel also auf die Spitze treiben, so müsste man mit der Klugheit des Nachgeborenen die Berliner Nationalgalerie geradezu zum Gegenbeispiel erklären für das, was er unter „Nationalgalerie“ versteht: weder „im Besitz des Staates“ (sondern des Königs); noch wirklich der nationalen Kunst gewidmet (sondern schon immer, wenn auch nur anteilig, der internationalen Szene zugewandt). Was tun?



106 Nationalgalerie mit Erinnerungssymbolik an den Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71, Postkarte, 1903

NATIONALES MUSEUMSPATHOS, TRANSNATIONALE TRENDS

Vielleicht hilft an dieser Stelle ein kurzer Blick nach außen. Wo gibt es denn weltweit „Nationalmuseen“ oder „Nationalgalerien“ um 1900? Lassen sich ernsthafte inhaltliche Gemeinsamkeiten erkennen jenseits des bloßen Namens? Was macht in Amerika, in Indien, in Australien eine Nationalgalerie oder ein Nationalmuseum aus? Und ab wann taucht der Begriff überhaupt auf? Auf diese Fragen (vor allem die der verwirrend oft changierenden Benennungen) lassen sich nur in mühsamer Rekonstruktionsarbeit sichere Antworten zusammentragen. Für die europäische Museumslandschaft ist eine solche Arbeit jüngst im Rahmen des Projekts *European National Museums (Eunamus)* systematisch geleistet worden. Im Band *Building National Museums in Europe*⁹ sind Hunderte zwischen 1750 und heute gegründete Institutionen aufgeführt, die entweder tatsächlich das Adjektiv „national“ in ihrem Namen tragen – oder aber von den Verfassern berücksichtigt werden, obwohl weder der Name noch die eigentliche Ausrichtung zunächst an solche denken lassen (so zum Beispiel das Städel-Museum in Frankfurt am Main). Beschränkt man sich auf die Zeit bis ca. 1900 und auf diejenigen Häuser, die sich wie die Berliner Nationalgalerie wirklich



107 Von links nach rechts und von oben nach unten:

Magyar Nemzeti Múzeum (Ungarisches Nationalmuseum), Pest, von Zográf és Zinsler, ca. 1870er Jahre.
Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Gabriella Kristóf.

National Art Gallery of New South Wales, Sydney, Glasplattennegativ von Kerry & Co., ca. 1909–1917
National Gallery of Scotland und Royal Scottish Academy, Edinburgh, 1860

National Gallery, London, Postkarte, 1911

British Museum, London, Postkarte, 1910er Jahre

United States Patent Office, Washington, D.C., Daguerreotypie von John Plumbe, ca. 1846

„national“ nennen, so fällt auf den ersten Blick auf, dass sich Meyers Definition an so gut wie keinem Beispiel anwenden ließe. Die Nationalgalerien und Nationalmuseen der Welt im 19. Jahrhundert sind weder mehrheitlich „staatlich“, noch eindeutig für „einheimische“ Kunstwerke gedacht. Sie zeichnen sich einerseits durch ihre große typologische Vielfalt (von archäologischen Museen bis hin zu traditionellen Gemäldegalerien Alter Meister über Naturkundemuseen etc.) aus; andererseits innerhalb der verschiedenen Museumstypen durch ihre verblüffenden, grenzüberschreitenden Ähnlichkeiten: in der äußeren und inneren architektonischen Gestaltung etwa (Abb. 107), den Präsentationsformen, der Wahrnehmung durch das Publikum, um nur einige Punkte zu nennen.

Die *erste* Gründungswelle öffentlicher Museen in Europa – ab ca. 1750 bis ca. 1790, d.h. in der Zeit *vor* der Französischen Revolution – ging bekanntlich auf fürstliche Initiativen zurück, vor allem im italienischen und im deutschsprachigen Raum. Für diese Zeit lassen sich noch keine Museen finden, die das Adjektiv „national“ im Namen führen. Und dies, obwohl – gerade im so museumsreichen deutschsprachigen Raum – schon seit den späten 1760er Jahren „Nationaltheater“ und „Nationalbühnen“ von Hamburg (1767) bis Wien (1776) über Mannheim (1779) und Berlin (1786) Konjunktur hatten.¹⁰ Die begriffliche Vermählung des Museum mit der Nation ist eine Erfindung der Französischen Revolution, die ja, man kann es nicht oft genug wiederholen, nicht das „öffentliche Museum“, sondern die nationale Museumsrhetorik erfunden hat, die Funktionalisierung von Museen zu nationalen Zwecken.¹¹

Explizit „National“ genannte Museen tauchen also erst mit der *zweiten* Gründungswelle öffentlicher Museen in Europa auf, d.h. nach der Französischen Revolution, zwischen 1793 und 1815. Allerdings nur spärlich. Frankreich selbst hält sich mit dem Gebrauch des Begriffs zurück, davon war oben schon die Rede. Zwar wird in Paris am 10. Juni 1793 das *Muséum national d'histoire naturelle* eröffnet, das Naturkundemuseum im Jardin des Plantes, das fortan in abgekürzter Form als *Muséum national* im kollektiven Bewusstsein des gelehrten Europas fungiert. Es handelt sich dabei um ein reines Naturkundemuseum. Den nächsten Schritt machte offenbar der ungarische Aristokrat Ferenc Széchenyi im Jahre 1802 mit der Gründung des Ungarischen Nationalmuseums. So hieß es z.B. 1808 in der *Monatliche[n] Correspondenz zur Beförderung der Erd- und Himmels-Kunde* des Astronomen Franz Xaver von Zach (18. Bd., S. 81), dass „zu Pesth in Ungarn durch Nationalbeyträge ein ungarisches Nationalmuseum errichtet [wird], das gewiss zur Beförderung der Wissenschaften und Künste in Ungarn sehr viel beytragen wird“¹² – eine aus einer Bibliothek sowie Naturalien-, Münz- und Kunstkabinetten bestehende Institution mit universellem Anspruch, also weder mit dem *Muséum National* in Paris noch mit Meyers Definition einer „Nationalgalerie“ oder eines „Nationalmuseums“ in Einklang zu bringen.

Nach dem großen Restitutionsakt der Jahre 1814/15, der damit verbundenen Auflösung des Musée Napoléon in Paris und der Neuorganisation der Kunst- und Muse-

umsgeographie Europas – während der *dritten*, nun auch außerhalb Europas vor allem in den USA, Südamerika und Indien um sich greifenden Gründungswelle öffentlicher Museen (bis ca. 1840) – entstehen weltweit eine Reihe neuer Häuser, die nun explizit mit den Begriffen des „Nationalen“ oder des „Vaterländischen“ argumentieren bzw. als Orte nationaler Affirmation verstanden werden wollen. Auffällig ist auch hier die typologische Vielfalt dieser Museen, die sich weltweit in drei grobe Kategorien ordnen lassen, wobei innerhalb dieser Kategorien wiederum sich die Museen über die Grenzen hinaus oftmals sehr ähneln: Gemäldesammlungen alteuropäischer Kunst (wie die National Gallery in London, gegründet 1824), Museen für antike Skulptur (wie die 1830 eröffnete Glyptothek in München), vorwiegend altertümliche – oft mit naturkundlichen Sammlungen gepaarte – Ensemble mit „lokalem“ Charakter, in einem mehr oder weniger breit eingebetteten, universellen Zusammenhang, wie das 1818 gegründete Böhmische patriotische Museum in Prag oder das 1823 in Lima gegründete Museo Nacional y Latino (in zeitgenössischen Quellen mit „National und lateinisches Museum“ übersetzt).

Eine *vierte Phase* eröffnet ab ca. 1850 den Trend zu Museumsgründungen wie die des Germanischen Nationalmuseums (1852), des Bayerischen Nationalmuseums (1853) und des Centralmuseums für germanische und römische Altertümer in Mainz (1852), des Musée des antiquités celtiques et gallo-romaines in Saint-Germain-en-Laye bei Paris (1862) oder des Museums für Althertümer in Vilnius (polnisch: *Muzeum Starożytności w Wilnie*, 1855–1863) – um nur einige Beispiele zu nennen. Hier spielt die Verbindung zwischen lokalen archäologischen Funden einerseits und größeren vaterländischen Narrationen andererseits die ausschlaggebende Rolle, oder, um die im Grundstein des Bayerischen Nationalmuseums versenkte Urkunde zu zitieren, deren Wortlaut sich auch auf die anderen Museen dieses Typus anwenden ließe, es waren: „Anstalt[en] zur Aufbewahrung der interessantesten vaterländischen Denkmäler und sonstigen Überreste vergangener Zeiten“. ¹³ Nationalmuseen im Sinne von kulturhistorischen und archäologischen Ansammlungen von Objekten also, ohne Berücksichtigung der klassischen Antike und der europäischen Kunst vom 13. bis zum 18. Jahrhundert, wie sie bis dahin in den großen „nationalen“ Museen Europas präsentiert worden waren.

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts schließlich boomte bekanntlich der Bau von Museen weltweit, so dass einem vor lauter Museumsgründungen schwindlig werden kann. Hier ein kleiner Auszug aus einer langen Liste, die sowohl lokal-archäologische als auch universelle Sammlungen umspannt, Gemäldegalerien wie – als Gattung neu hinzugekommen – Museen für angewandte Künste: Zagreb (1868/74), Bukarest (1864), Djakarta (1868), Athen (1874), Santiago de Chile (1880), Warschau (1862), Montreal (1882), Lissabon (1884), Istanbul (1869), Lahore (1864), Boston (1870), Barcelona (1880), Tokyo (1872), Bangkok (1862/74), etc. etc.

Von dem Bemühen der Zeitgenossen, mit der kaum mehr zu überschauenden Verbreitung von Museumsgründungen bzw. -bauten Schritt zu halten, zeugt beispielsweise ein kurzer Artikel der Pariser *Revue artistique et littéraire* des Jahres 1863:

„Vor vierzehn Tagen schrieben wir darüber, dass Marseille, London und Rotterdam demnächst auch eigene Paläste für die Schönen Künste haben werden. Und nun erfahren wir dass auch die Stadt Berlin den Bau einer Nationalgalerie beschlossen hat. Diese Entscheidung fiel nachdem der verstorbene Konsul Wagener, der Direktor des großen Bankhauses Anhalt & Wagener, seine kostbare Gemäldesammlung dem König geschenkt hat. Und was den Architekturwettbewerb angeht, der gerade in Amsterdam für den Bau eines Museums läuft, so haben sich bereits 19 Konkurrenten beteiligt. Man findet darunter Künstler aus vielen Ländern, Holländer, Belgier, Deutsche, Engländer und Franzosen.“ Wenige Wochen zuvor hieß es bereits: „Wir berichteten in unserer letzten Ausgabe über das Museum, das sich die Stadt Amiens gerade bauen lässt. [...] In London kümmert man sich ernsthaft darum, eine neue Nationalgalerie zu bauen als Ersatz für die alte, die für ein so bedeutendes Land ja unwürdig ist.“¹⁴

Dass die erwähnten Museumsgründungen in ihren jeweiligen nationalen Kontexten entstanden sind und zur nationalen Affirmation der jeweiligen Länder beitrugen, soll nicht bestritten werden. Was angesichts der knappen Auflistung jedoch vor allem ins Auge fällt, ist der europäische, gar globale Trend, der die Gesamtheit der genannten Museen trug.

PLÄDOYER FÜR EINE TRANSNATIONALE MUSEUMSGESCHICHTE¹⁵

Mit genau dieser transnationalen Dimension ihres Objekts beschäftigt sich die Museumsforschung bis heute nur zögerlich. Beharrlich hält sich die Meinung, dass die Institution des modernen Kunstmuseums entscheidender Schauplatz nationaler Identitätsbildung oder politischer Affirmation gewesen sei. Auch in Untersuchungen, die in ihrem Titel auf den Begriff der Nation oder des Nationalismus verzichten, bleibt die methodische Handhabung, oft schon aus pragmatischen Gründen, ähnlich, etwa wenn es gilt eine Museumslandschaft überhaupt zu erschließen und einen Überblick über die spanischen, die deutschen, die irischen oder die amerikanischen Museen zu vermitteln. Bezugspunkt bleibt eine klar umrissene staatliche Einheit oder eine über die gemeinsame Sprache, Kultur und Sitten verbundene Gemeinschaft. Dies gilt mitunter selbst für Studien, die auf einen größeren geographischen Zusammenhang abzuheben oder sich komparatistischer Herangehensweisen zu bedienen scheinen, weil die Betrachtungen der Museumskultur einzelner Länder doch eher unvermittelt nebeneinander stehen.



108, 109

Inneneinrichtung zweier Museumssäle:

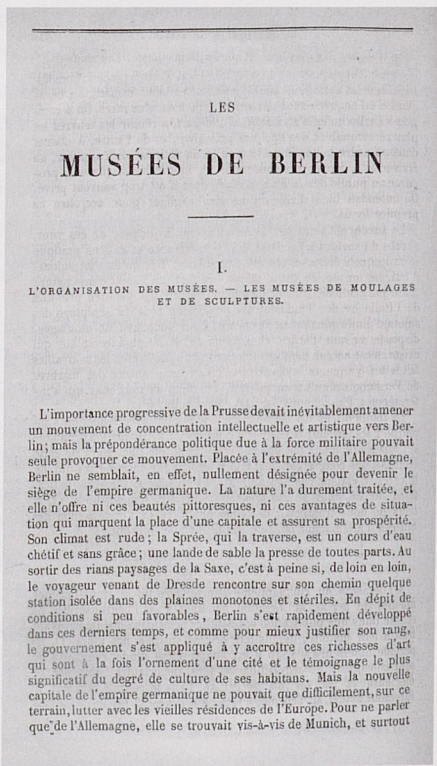
*Saal in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen
Museums in Wien, Schwarzweißfotografie, um 1893
(links)*

*Saal in der Gemäldegalerie des Schwedischen
Nationalmuseums in Stockholm, 1897 (rechts)*

110

Erste Seite des Artikels „Les Musées de Berlin“

von Emile Michel, Revue des Deux Mondes, 1882



Was passiert aber, wenn man germanische, dänische, slawische, französische, australische, etc. sogenannte Nationalgalerien und -museen nicht länger in Abhängigkeit ihres jeweiligen nationalen Kontexts analysiert? Was erzählen zum Beispiel das Layout von Museumskatalogen, die Inneneinrichtung von Museumssälen (Abb. 108, 109), die Zirkulation von Museumsexperten (Abb. 110), die weltweite Diaspora bestimmter Objektgruppen, etc. über das Museum als Ort größtmöglicher Gemeinsamkeiten und Verwandtschaft weltweit? Es geht natürlich nicht darum, die Bedeutung der – wie auch immer definierten, oder besser noch: imaginierten – Nation für die Genese der Museumskultur oder umgekehrt die Funktionalisierung des Museums für die Konstruktion nationaler Identitäten auszublenden als vielmehr darum, die weltweite Museumskultur als gemeinsames, verbindendes Element über nationale Grenzen und nationales Pathos hinaus zu definieren. Das Museum als Raum, ja Produkt transnationaler Beziehungen und Verflechtungen verdient mehr Aufmerksamkeit als bisher geschehen. Denn lässt man die Geschichte der Museen Revue passieren, offenbaren sich bei näherem Hinsehen mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede in der musealen Praxis. Oder mit anderen Worten: sich statt mit dem Trennenden zu beschäftigen, das die europäische bzw. westliche Museumskultur geprägt hat, gilt es vielmehr die gemeinsame Geschichte der unterschiedlichen Museumslandschaften in den Blick zu nehmen.

DIE BERLINER NATIONALGALERIE ALS PRODUKT GRENZÜBERSCHREITENDER ZIRKULATIONEN UND ADAPTIONEN

Für eine solche Herangehensweise bietet die Berliner Nationalgalerie mit ihrer von der Forschung oft betonten, nicht gelösten Spannung zwischen nationalem Pathos („Der Deutschen Kunst“) und internationalem Anspruch (das französischste aller Museen in Europa) ein geradezu ideales Untersuchungsfeld. Man muss ja nur an die Studien von Claude Keisch, Barbara Paul, Alexis Joachimides oder Françoise Forster-Hahn erinnern, um den Blick für die Internationalität des Museums zu schärfen. So war etwa die dem griechischen Tempelbau nachempfundene Bauweise der Galerie, der zunächst die meisten autonomen Museumsgebäude der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verpflichtet waren, ungeachtet aller Besonderheiten ein weit in den Stadtraum hinein sichtbares Zeichen des Rückgriffs auf in ganz Europa gepflegte Architekturtraditionen. Dass Ordnung und Inszenierung der Exponate spätestens seit Mitte der neunziger Jahre unter Hugo von Tschudi Konventionen folgten, die infolge der wissenschaftlichen Spezialisierung und der Reformprozesse europaweit zum Standard avanciert waren, bedarf ebenfalls keines ausführlicheren Kommentars mehr. Ganz abgesehen davon aber setzte die Öffnung des Bestands für ausländische Kunst nicht erst unter Tschudi ein. Schon ihr Grundstock, die

1861 an Preußen geschenkte Sammlung des Bankiers Joachim Heinrich Wilhelm Wagener, muss als ein lebendiges Abbild der europaweiten Zirkulation von Werken, Künstlern und Moden angesehen werden. Zwar bevorzugte Wagener Maler der Berliner, Münchner und Düsseldorfer Schulen und blieb somit als Sammler in einem weitestgehend „nationalen“ Rahmen stecken. Aber: Erstens hatten nicht wenige der Berliner, Münchner und Düsseldorfer Maler, die Wagener mit Vorliebe sammelte, in den angesehensten Pariser Ateliers lange Jahre studiert (wie etwa der Maler Wilhelm Wach im Atelier von Jacques-Louis David oder Carl Steffek bei Paul Delaroche)¹⁶ oder hatten sich schon lange in Italien niedergelassen (wie Franz Catel, der 1856 in Rom starb). Zweitens hatte Wagener spätestens ab den 1840er Jahren seinen Besitz um bedeutende europäische Positionen ergänzt, indem er etwa Werke der belgischen Historienmaler Édouard de Bièvre und Louis Gallait, von Léopold Robert, Théodore Gudin oder Horace Vernet erstand¹⁷ (vgl. Beitrag Nerlich in diesem Band). Zwar wurde die Sammlung Wagener wenige Jahre nach Eröffnung des Neubaus der Nationalgalerie an den Rand gedrängt. Aber es dauerte kaum 20 Jahre, bis Hugo von Tschudi ab 1896 das Haus für internationale Kunstströmungen öffnete.

Nicht zuletzt die zeitgenössischen Kommentare von Besuchern der Nationalgalerie, wie des bereits mehrfach zitierten Louis Réau, deuten auf eine – positive wie negative – Wahrnehmung hin, die sich national kaum fixieren lässt. 1880 etwa schrieb der Niederländer Johan Gram:

Berlin. Die Nationalgalerie: „Mehr oder weniger erinnert die Nationalgalerie in Berlin an unsere vaterländische Sammlung in dem Pavillon in Haarlem, wo man ebenso gerne eine kundige Hand sehen würde, die aussortiert. Ich glaube, manch Gemälde muss selbst am meisten überrascht sein, zu den Auserwählten zu gehören.“¹⁸

Während Gram Parallelen in Berlin und Haarlem beobachtete, fühlte sich der Pariser Luc Gersal nur zwei Jahre später in der Berliner Nationalgalerie nach Paris versetzt: „Die Nationalgalerie entspricht so ziemlich unserem Luxembourg, wenn man sich noch die Säle mit den modernen Gemälden des Louvre dazu denkt.“¹⁹ Oder, um Réau ein letztes Mal zu Wort kommen zu lassen, der zwar zu einem anderen Schluss als Gersal kam, dem aber ebenfalls der Vergleich mit einem französischen Modell als Ausgangspunkt seiner Betrachtungen über den fehlenden Mut der Pariser Institutionen diene:

„Muss man also heutzutage nach Preußen fahren, um ein Museum zu finden, das sich nicht schämt, Bilder von Cézanne und Renoir, dekorative Ausstattungen von Maurice Denis oder Arrangements von Bonnard, Statuetten von Maillol und arlesische Landschaften des französisch-holländischen Malers van Gogh zu kaufen und sogar auszustellen? Tatsächlich scheint, so paradox dieser Eindruck auch erscheinen mag, das zweite Stockwerk der Berliner Nationalgalerie, wo Herr von Tschudi seine Sammlung der modernen französischen Kunst eingerichtet hat, der Rue Lafitte sehr viel näher zu sein als die Orangerie des Musée du Luxembourg, welche das offizielle Schaufenster unserer

Kunstverwaltung ist. Ich glaube nicht, dass es zurzeit ein anderes Museum in Europa gibt, das eine solche Auswahl an französischer Malerei präsentiert.⁴⁰

Die hier nur knapp skizzierten Beispiele aus der Praxis der Nationalgalerie und ihrer internationalen Rezeption verdeutlichen, dass es sich lohnt, den Blick künftig systematisch über den nationalen Horizont hinaus zu lenken und Architektur, Bestandsprofile, wissenschaftliche Konzeption und didaktische Vermittlung, die Inszenierung, die Aktivitäten der Museumsvertreter, kurzum, alle wesentlichen Faktoren der musealen Praxis, wie auch die Wahrnehmung der Museen als Produkte intensiver grenzüberschreitender Transfers zu analysieren. So könnte die Frage, wie national Nationalgalerien seien, im Rahmen einer bislang nur zögerlich betriebenen transnationalen Museumsgeschichte erweitert werden um die Fragen nach den bi- und multinationalen Verflechtungen von Akteuren und Institutionen, nach deren Interaktionen, nach der Zirkulation von Ideen, Praktiken und Gegenständen unseres materiellen Kunst- und Kulturerbes. Mit anderen Worten: Eine transnationale Museumsgeschichte versteht sich demnach auch – und in erster Linie – als Anthropologie der Institution.

ANMERKUNGEN

- 1 Artikel „Nationalgalerie“, in: *Meyers Konversationslexikon*, 6. Aufl., Leipzig/Wien 1906, Bd. 14, S. 444.
- 2 Artikel „Nationalmuseum“, in: *Meyers Konversationslexikon*, 6. Aufl., Leipzig/Wien 1906, Bd. 14, S. 445.
- 3 Der vorliegende Aufsatz knüpft an Überlegungen an, die bereits 1991 im Rahmen der großen von Marie-Louise von Plessen organisierten Tagung *Die Nation und ihre Museen* am Deutschen Historischen Museum angestellt wurden. Besondere Impulse zur Frage des „Nationalen“ lieferten damals die Beiträge von Krzysztof Pomian, „Museum, Nation, Nationalmuseum“ und von Peter-Klaus Schuster, „National – International: Zu einer historischen Kontroverse um die Berliner Nationalgalerie“, in: Marie-Louise von Plessen (Hg.), *Die Nation und ihre Museen*, Frankfurt am Main 1992, S. 19–32 sowie 210–224. Vgl. in der Folge auch Peter-Klaus Schuster, „National und Universal. Zur Begründung der Staatlichen Museen zu Berlin“, in: Bernhard Graf und Hanno Möbius (Hg.), *Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789–1918*, Berlin 2006, S. 31–40; sowie zum affinen Thema „Nationalbibliotheken“: Hermann Leskien, „Nationalbibliotheken?“ in: Sabine Wefers (Hg.), *Nur was sich ändert, bleibt: 88. Deutscher Bibliothekartag in Frankfurt am Main 1998*, Frankfurt am Main 1999, S. 13–28. In diesem Zusammenhang von großer Bedeutung sind die seit 2010 im Rahmen des europäischen Projekts *Eunamus. European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen* erzielten Forschungsergebnisse und Publikationen, vgl. <http://www.eunamus.eu/>, v.a. dort Peter Aronsson und Gabriella Elgenius, „Making National Museums in Europe – A Comparative Approach“, in: Dies. (Hg.), *Building National Museums in Europe 1750–2010: Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Bologna 28.–30. April 2011 (= EuNaMus Report No 1). Linköping Electronic Conference Proceedings, No 64. Linköping University Press (online), S. 5–20.
- 4 Die sicherste Quelle, um die zahlreichen Namensveränderungen des Musée du Louvre in den ersten Jahren seiner Existenz zu verfolgen, sind die Protokolle des Museumsdirektoriums ab Januar 1794. Hier taucht der Begriff „Musée national des arts“ ein einziges Mal auf, im allerersten Dokument des Konvoluts,

- dann aber nicht mehr. Vgl. Yveline Cantarel-Besson, *La naissance du musée du Louvre. La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*, 2 Bde., Paris 1981.
- 5 Unser Dank gilt Dr. Arnaud Bertinet (Paris), einem der besten Kenner der Geschichte des Louvre im 19. Jahrhundert, für diese präzise Auskunft.
 - 6 „Si Votre Majesté, lui dis-je, fait enlever quelques-uns des tableaux de Dresde, elle fera plus que le roi de Saxe ne s'est jamais permis de faire, car il ne se croit pas le pouvoir d'en faire placer aucun dans son palais. Il respecte la galerie comme une propriété nationale“, in: Charles Maurice de Talleyrand-Périgord, *Mémoires du prince de Talleyrand*, 5 Bde., Paris, 1891–1912, Bd. 1, S. 310.
 - 7 Gustave Geffroy, *Les Musées d'Europe*. Berlin. Kayser Friedrich Museum, Paris 1910, Einleitung, S. III.
 - 8 Louis Réau, „Musées de France et d'Allemagne“, in: *La Revue*, Nr. 69 (1907), S. 29–30, zitiert nach Bénédicte Savoy und Philippa Sissis (Hg.), *Die Berliner Museumsinsel: Impressionen internationaler Besucher (1830–1990). Eine Anthologie*, Wien/Köln/Weimar 2013, S. 199.
 - 9 Peter Aronsson und Gabriella Elgenius (Hg.), *Building National Museums in Europe 1750–2010: Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Bologna 28.–30. April 2011 (= EuNaMus Report No 1). Linköping Electronic Conference Proceedings, No 64. Linköping University Press (online).
 - 10 In diesem Sinne wurde das Wiener Hofburgtheater ab 1776 *Teutsches Nationaltheater nächst der Burg* (begründet durch Kaiser Joseph II., nach dessen Tod die nationalsprachliche Orientierung aufgegeben wurde), das Mannheimer Theater ab 1779 *Hof- und Nationaltheater*, das Theater am Gendarmenmarkt in Berlin seit dem 5. Dezember 1786 *Königliches National-Theater* genannt. Ein Hamburger Nationaltheater wurde schon 1767 von Lessing und zwölf Hamburger Bürgern begründet, ging aber bereits 1768 wieder ein.
 - 11 Vgl. Bénédicte Savoy (Hg.), *Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland. 1701–1815*, Mainz 2006.
 - 12 Meldung in: Franz Xaver von Zach (Hg.), *Monatliche Correspondenz zur Beförderung der Erd- und Himmels-Kunde*, 28 Bde., Gotha 1808, 18. Bd., S. 81.
 - 13 Gründungsurkunde des Bayerischen Nationalmuseum zitiert nach Plessen 1992 (wie Anm. 3), S. 191.
 - 14 *Revue artistique et littéraire*, Juni 1863, S. 131 sowie 148f.
 - 15 Eine internationale Tagung zu dieser Thematik fand am 17. und 18. Februar 2012 an der Technischen Universität in Berlin statt: „Transnationale Museumsgeschichte. 1750–1940“, vgl. den Tagungsband dazu: Andrea Meyer und Bénédicte Savoy (Hg.), *Transnational Histories of Museums*, Berlin (De Gruyter), 2013.
 - 16 Vgl. Stephanie Baumewerd, *Das Atelier von Karl Wilhelm Wach; Das Beispiel eines (erfolgreichen) kunstpädagogischen Transfers 1820–1845*, Magisterarbeit, TU Berlin, 2011; sowie die Promotionsvorhaben von Nina Struckmeyer (TU Berlin), *Das Pariser Lebratelier Jacques-Louis Davids und seine deutschen Schüler* (Arbeitstitel) und Lisa Hackmann (TU Berlin), *Paul Delaroche und Deutschland* (Arbeitstitel). Zur transnationalen Karriere vieler deutscher Künstler der Sammlung Wagener siehe France Nerlich und Bénédicte Savoy (Hg.), *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, 2 Bde., München 2013 [u.a.], Bd. 1, passim.
 - 17 Vgl. France Nerlich, *La peinture française en Allemagne: 1815–1870*, Paris 2010.
 - 18 Johan Gram, *In Berlin*, Amsterdam 1880, S. 43, zitiert nach Bénédicte Savoy und Philippa Sissis (Hg.), *Die Berliner Museumsinsel: Impressionen internationaler Besucher (1830–1990). Eine Anthologie*, Wien/Köln/Weimar 2013, S. 182.
 - 19 Luc Gersal, *Spree-Athen. Berliner Skizzen von einem Bötier*, Leipzig 1892, S. 312, zitiert nach Bénédicte Savoy und Philippa Sissis (Hg.), *Die Berliner Museumsinsel: Impressionen internationaler Besucher (1830–1990). Eine Anthologie*, Wien/Köln/Weimar 2013, S. 190.
 - 20 Louis Réau (wie Anm. 8), S. 199.